

ミケランジェロ・アントニオーニ監督 『ポー河の人びと』

—— リアリズムと抽象の美学

石川 寛之

はじめに

ミケランジェロ・アントニオーニ（1912-2007）は、ネオレアリズモ以降のイタリアを代表する映画監督のひとりである。1960年のカンヌ国際映画祭で『情事』（1960）を発表し、物議を醸しつつも国際的な注目を集めることになったことで、『赤い砂漠』（1964）や『欲望』（1966）など、映画における後期モダニズムを論じるうえでは欠かすことのできない作品を多く監督し続けてきた。

アントニオーニ映画におけるモダニズムの中心的特徴には、画面の抽象性がある。90年代以降、作家性の印でもあったこの抽象性に着目しながら、アントニオーニ映画のモダニズムが再考され始めた。近年イタリアとアメリカで作家の生誕100周年を記念したアンソロジーが発表されたが、その筆者である映画研究者のカール・スクーノーヴァーはジョン・デイヴィッド・ローズとのある対談の中で、アントニオーニ作品の批評／受容の特徴を以下のように総括している。

従来アントニオーニのダイナミックなイメージは厳格なリアリズムから逸脱し、芸術のための芸術といったような抽象化へと向かったとみなされてきた。日常的な細部が散りばめられていながらも、もっぱら物事やその特殊性を凌ぐことを目的とした形式的な実験のための豊かなプラットフォームとして機能してきたというのだ（Schoonover, 2012）¹⁾。

スクーノーヴァーが述べるように、一般的にアントニオーニは、時代遅れのヨーロッパの芸術映画作家として捉えられ、批評の世界で忘れ去れたと言われている（同上）。しかし近年の研究者たちの多くは、ここで「日常的な細部が散りばめられている」という言葉で示唆されているリアリズムと「形式的な実験のプラットホーム」という従来のモダニスト的な作家性の弁証法的関係性を読み取ることで、アントニオーニ作品を再考しようとしている。長編デビュー作である『愛と殺意』（1950）からモダニズムを考える上で欠かすことのできない『欲望』まで、幅広い時代の作品が再考の対象となっている。

このリアリズムとモダニズムの弁証法は、デビュー作である『ポー河の人びと Gente del Po』（1943-1947）にも見出すことができるのではないだろうか。本作はアントニオーニの故郷フェラーラを流れるポー川沿いに暮らす人物たちを記録したドキュメンタリーである。至るところに抽象的なフレームをもった画面を確認することができるが、たとえば、男女が河岸で逢瀬をするシーンをモダニスト的と呼ぶことができるだろうか。確かに、劇的な構図から突然のパンによって抽象的としか呼びよめない風景が捉えられ、感情移入が阻害されると言えるだろう。しかし、男性の肩によって強調された女性のまなざしを見る観客は、そこに彼女の感情生活の核にあるものを垣間見はしないだろうか。また同じように、アシを集める農民のシーンも完全にモダニスト的ということは難しいだろう。以上のように本作には、抽象的すなわちモダニスト的な側面とリアリスト的な側面が織り重なっている場面が多くある。そこで本稿では、アントニオーニのリアリズム／モダニズムに関する議論を概観したうえで、その歴史性を考察し、以上に挙げた『ポー河の人びと』におけるリアリズムとモダニズムの弁証法的関係を論じてゆく。

なお、本稿で「リアリズム」ということばを使うときに指し示すのは、客観性を装い、イデオロギーを再生産するとしてマルクス主義批評家に批判された19世紀的なリアリズムではなく、映画の中で「ありのままの」現実を

立ち上げようとするリアリズムである。それは、フランスの映画批評家アンドレ・バザンが主張する、自動的なカメラの生成する映像によって人間の知覚が乗り越えられるリアリズムに近い。バザンは「写真映像の存在論」の中で以下のように述べる。

濡れた歩道の上の影や、子どものしぐさ。外部世界の織りなす連続性のなかでそこに目をつけたのは、私ではない。無感動なレンズだけが、事物から慣習や先入観を取り払い、私が事物を知覚する際につきまとう精神的なもやを追い払って、私の注意深いまなざしに向けて、つまりは私の愛情に向けて、事物を手つかずの姿で差し出すことができるのだ。写真という、私たちの知らなかった、あるいは見ることのできなかつた世界の自然なままの映像とともに、自然はついに芸術を模倣する以上のことをする。自然は芸術家を模倣するのである（バザン、2015、p. 19）。

つまり本稿では、「リアリズム」ということばを、人間的知覚の領分を超えたカメラという「無感動な」機械によって、現実と等号で結ばれるイメージをわれわれに提示する美学的傾向という意味で用いる。

本論は以下のように展開する。第1章では、先行研究を概観しながら、アントニオーニ映画のモダニスト的な印である抽象性が同時にリアリズムを志向する印でもあると指摘する。まず、『愛と殺意』を「ネオレアリズモとモダニズムの間」に位置付ける映画研究者のコヴァーチ・アンドラーシュ＝バーリントの議論を概観し、アントニオーニのモダニズムの中心的特徴に、抽象性が据えられることを指摘する。次に文学研究者のシーモア・チャットマンが作品分析に導入した美術史家のヴィルヘルム・ヴォリンガーの抽象芸術論が、アントニオーニ映画に特有のリアリズムと抽象性の二層構造を考えるための出発点になると指摘する。そして第1章の最後に、詩人で映画監督でもあるピエル・パオロ・パゾリーニの説く「ポエジーの映画」および「自

由間接主観表現」という概念を、彼による他の批評テクストを渉猟しながらその核心に迫る映画研究者ナオミ・グリーンを参照することでリアリズムの論と読み取り、第3章における作品分析のための理論的枠組みを定める。第2章では、アントニオーニ映画におけるリアリズムとモダニズムの共存の歴史性について考えるべく、Cineguf (チネグフ) というアマチュア・シネクラブを中心としたファシズム期イタリアにおける映画文化を、映画研究者アンドレア・マリヤーニによる最新の研究をもとに概観する。そのうえで当時批評家として活動していたアントニオーニの残したドキュメンタリーに関する記事等を分析することで、彼自身とCinegufの連続性を指摘する。そして最後に第3章では『ポー河の人びと』のテクスト分析を通してリアリズムとモダニズムの弁証法的関係を考察し、最後に画面に抽象性を生み出す視知覚主体の二重性が、ファシズム期イタリアの全体主義的な社会編成政策における自律と他律の両義性と照射し合うことを明らかにし、アントニオーニの作家論における本作の重要性を示す。

1-1. アントニオーニの『愛と殺意』とネオレアリズモ

『ポー河の人びと』以降、アントニオーニは1948年から1950年の間に6本の短編ドキュメンタリーを監督している²⁾。批評活動やレジスタンス運動を通じて当時のイタリア映画文化の主流であるネオレアリズモの映画人と知り合っていたのにも関わらず、アントニオーニは劇映画ではなくドキュメンタリー映画を撮影し続けた。そして彼が『愛と殺意』で長編映画デビューを果たしたのは1950年、「終わり」と始まり」(András Bálint, 2008, p. 255)の年である。本節では映画における後期モダニズムを論じたコヴァーチ・アンドラーシュ＝バーリントの『愛と殺意』に関する議論を概観し、アントニオーニのリアリズム / モダニズムの中心の特徴のひとつに抽象性があることを確認する。

ここでアンドラーシュ＝バーリントが「終わり」と呼ぶのは社会や政治へ

のコミットメントを重視したネオレアリズモ映画のことである。彼は、ネオレアリズモをモダニズムの一部ではなく、その先例であると位置付けている。

ネオレアリズモには、モダニズムの一部というよりその前身とみなすことができる2つの重要な特徴がある。ひとつは、社会的でときには明確に政治的なコミットメントに基づいている点である。モダニズムはそれに対し、抽象的で普遍的な事柄に焦点を当てている。もうひとつの特徴は、ネオレアリズモには、モダニズムの主要な美学的戦略に属する主観性や自省性が、完全に欠けている点である。したがって主流のネオレアリズモ映画は、モダニズムへの移行期における重要な作品には含まれない（同上）。

つまり社会や政治との関わりを重視した主流のネオレアリズモ映画は、客観的という意味でリアリスティックな表象モードに依存していたため、モダニズムに分類され得ない。

またアンドラーシュ＝バーリントは、『愛と殺意』を「ネオレアリズモとモダニズムの間にある重要作品」（同上）とみなしている。彼は本作におけるネオレアリズモとの連続性やモダニストとしての新規性について論じてゆくなかで、背景の活用方法とキャラクター構築の特徴に焦点を絞る。主流のネオレアリズモ映画と『愛と殺意』はどちらもキャラクターを構築する際に外的世界の要素を活用するのだが、前者—ここで例として挙げられているのはヴィットリオ・デ・シーカの『自転車泥棒』（1948）やロベルト・ロッセリーニの『ストロンボリ、神の大地』（1950）など—におけるキャラクターの構築が、戦後復興や南北問題といったイタリアの特殊な環境と切り離せないのに対し、後者は人間性に関するより一般的な事柄を表象しようとするという。ストロンボリ島の海や火山あるいは住民たちという自然・社会環境に立

ち向かうイングリッド・バーグマンの姿が、カリンというキャラクターの心理状態を立ち上げる一方で、『愛と殺意』のパオラ（ルチア・ボゼー）とグイド（マッシモ・ジロッチェ）を囲む環境に対しては、視覚的に平面かつ抽象的なフレーミングがなされる。そして風景の空虚さが登場人物の疎外感を「美学的に表現している」（p. 259）。すなわち、『愛と殺意』における人物の心理は帰属関係が断絶された空虚な環境を通して示され、それは同時に画面の抽象性という作家の美学の現れでもあると言える。

以上のことから、ネオレアリズモとアントニオーニを区別する特徴は、作家によるキャラクター構築に関係すると言える。つまり、ネオレアリズモ映画において人物の心理は物語世界との交渉の中で表象されるのに対して、ネオレアリズモとモダニズムの間にある『愛と殺意』においては、作家性を示す抽象的な画面が同時に人物の心理を表象することになるとひとまず考えられる。

ここで改めて、アンドラーシュ＝バーリントが『愛と殺意』をモダニズムではなく、ネオレアリズモからモダニズムへの移行期の作品と位置付けていることに着目したい。彼は『アントニオーニが「外的な決定因をキャラクター構築に活用する」（p. 256）という点で、ネオレアリズモに連なると述べている。すなわちストロンボリ島の環境というキャラクター構築に対する外的決定因とアントニオーニの作家的な美学が並行的に捉えられているのだ。であるならば、カリンがストロンボリ島の自然や慣習と交渉していたように、パオラとグイドも作家の美学と交渉しているはずである。次節では、作家と登場人物の関係性についてより詳しく考えてゆきたい。

1-2. アントニオーニ映画における「抽象衝動」

アントニオーニ映画における作家と登場人物は現実とフィクションの境界を越えて相互関係にあると考えられる。シーモア・チャットマンのアントニオーニ論における抽象性に関する議論は、このことを考える上で重要なヒン

トを与えてくれる。

チャットマンによると、アントニオーニ映画における抽象性はもっぱら視覚的フレーミングに関わるものである。例えば、人物はしばしばグラフィカルな目的のために配置され、その時画面は「図と地」の境が最小化され平面的な印象を与えるという。チャットマンはここで、抽象的なのはプロットやキャラクターではなく画面であると明確に指摘しているのだ（Chatman, 1985, p. 118）。

そこでチャットマンが言及しているのが、20世紀初頭のドイツの美術史家ヴィルヘルム・ヴォリンガーによる抽象芸術論である。ヴォリンガーは芸術制作の衝動を感情移入と抽象という2つの型に分けた。前者の芸術が栄えるのは、人間が世界と調和し自らを理性的な中心とみなすことができた時代とされ、鑑賞者は世界との有機的な繋がりを体験できる。それに対して後者の芸術は、人々が安心できない混沌とした世界のなかで感じる「開けた場所に対する（中略）精神的空間恐怖」（ヴォリンガー、1953、pp. 33-34）³⁾ というネガティブな感情を、法則性があって幾何学的な芸術の形式の中に昇華させ、満足感を得るために生れるという。そして、「外界の恣意性や偶然性」から「個別の物」を見出し、「抽象的形式に当てはめることによって」不安を昇華させようとする芸術家の意欲を「抽象衝動」（p. 35）と呼ぶ。チャットマンはヴォリンガーの論じた「抽象衝動」をアントニオーニ作品にも適用するのだが、その際、ヴォリンガーの論じたピラミッドやアラベスク模様とは違って、モンドリアンやル・コルビュジエといったモダニズム芸術が、人びとに快適さをもたらしたわけではないと付け加える（p. 119）。そのうえで、『赤い砂漠』の霧のシーンなどを例示しながら、壁に人物を貼り付けるようなミザンセヌ、クローズアップによって生まれる平面的な画面の触覚性などに言及し、この視覚的ミニマリズムによる表層性が、人物の感情生活を雄弁に語ると主張する（同上）。

以上の議論においてチャットマンは、アントニオーニについて語りなが

ら、登場人物についても語っていると言える。チャットマンは、ジャン＝リュック・ゴダールの『赤い砂漠』に関するインタビューに応えた際のアントニオーニの発言を引用したのち、以下のように述べる。

アントニオーニは、目にみえる事物の輪郭に、登場人物たちが新しい物の秩序に対して抱く不確実さを語らせている。しかしカメラはあらゆる確実性の中から平面幾何学の法則性しか見出すことができない。この瞬間において、スクリーンはもはや奥行きのある空間へと開かれた窓であることをやめ、不確実な広がり表面となり、そこに登場人物が押し付けられる（同上）。

最初のセンテンスから、ここで不安を感じているのは登場人物であることがわかる。しかし、「外界の恣意性や偶然性」から「個別の物」を見出し、「抽象的形式に当てはめることによって」不安を昇華しようとしているのは、登場人物ではなくカメラである。そしてカメラの生み出す幾何学的な線形による抽象的な画面が、人物の閉塞感の描写となるとされる。つまり、キャラクターが具体的なものにとどまる限り、抽象的な形式へと昇華されるのは登場人物の不安であり、世界から抽象を探しているのはカメラであるという、アントニオーニ映画における二者の入り組んだ関係性が浮かび上がってくる。このことから、作家と登場人物は物語世界と現実世界の境界線を越えた交渉関係にあると考えられる。登場人物がカメラを代理として抽象を見出しているのか、あるいは、カメラ、つまり作家のまなざしが登場人物を介して、抽象を見出しているのか、断言することはできないだろう。つまり、アントニオーニ映画における抽象衝動の主体は、現実と虚構の間にまたがっていると考えられるのではないだろうか。

以上のことから、抽象衝動という概念を導入することで、アントニオーニ映画のキャラクター構築における作家と登場人物の交渉関係が、相互的なも

のであることがわかる。また、映画における抽象衝動の主体が同定不可能であることから、この関係性は、物語世界と現実世界をまたいで成立していると言える。

ところでアンドラーシュ＝バーリントもチャットマンも、画面の抽象性を心理描写としても捉えている。繰り返しになるが、アントニオーニ映画では、物語世界の他者ではなく、カメラという全く異なる世界に属する他者との駆け引きの中で人物の心理が描写される。また、アントニオーニは先にあげたゴダールとのインタビューの中で、抽象的な形でカットを終わらせるのは、絵画的な意図からなのか、という質問に対して以下のように答えている。

私は現実（reality）を、完全には現実主義的（realistic）でないやり方で表現する必要を感じています。灰色が買った小さな通りのシークエンスの最初のカットに入る抽象的な白い線ですが、私はあそこにやってくる車によりもずっと、あの白い線の方に興味をひかれます。つまり、私は主人公に、その生活を通してよりはむしろ、物を手がかりにして近づくようにしているわけです。結局のところ、私は主人公の生活には相対的にしか興味をもっていません（アントニオーニ、2022、p. 569）。

この発言から、アントニオーニはプロフィールミックスな世界の抽象化を通してリアリズムを達成しようとしていることがわかる。『赤い砂漠』には、ゴダールの言うように、事物のグラフィック性が明確に強調したフレーミングがたくさんある。その映像は、われわれの見慣れた現実からはほど遠い。それでもアントニオーニは抽象化を通してリアリズムを達成しようとするのである。一見すると相反するリアリズムと抽象性、すなわちモダニズムという2つの美学がどのように関連し、ここでアントニオーニのいうリアリズムが達成されるのだろうか。

1-4. パゾリーニのポエジーの映画

本節では以上の問いについて考えるために、イタリアの詩人で映画監督でもあるピエロ・パオロ・パゾリーニの提唱した「ポエジーの映画 Il cinema di poesia」という概念を概観する。なお彼の理論は、同時代の研究者たちから大きな批判を集めたのと同じくらい、後世の研究者たちからはその本来の意図に迫る形で補強されている。したがって以下では、適宜パゾリーニを擁護し、彼の主張の整理をしようとした研究者たちの主張を参考に議論を進めてゆく。本節ではポエジーの映画を、ある種のリアリズム論として読み解きたい。

パゾリーニは同時代の研究者同様に、映画を言語学あるいは記号学的な視点から分析しようとした。そのことは、「ポエジーの映画」が「記号論の用語を考慮することなしに、映画について—つまり言語としての映画について—語ろうとすることはもはや不可能」(パゾリーニ、1982, p. 263)という言葉から始まることに見てとることができる。しかし、ナオミ・グリーンが整理しているように、彼の記号学への傾向は「最も異端」であった(Greene、1990、p. 98)。なぜならパゾリーニには、「映画を現実と同一視」しようとする、アンドレ・バザンにインスパイアされたリアリズムへの欲望があったからだという(p. 103)。本稿でもはじめに言及したアンドレ・バザンは、映画におけるリアリズムを考える上で欠かせない議論を多く残し、後世に多大なる影響を及ぼしたフランスの映画批評家である。彼女は映画記号学の異端児とリアリズムの中心的批評家の接点を論じる上で、パゾリーニの残した「現実という書かれた言語 La lingua scritta della realtà」(1966)を見てゆく。グリーンはこのテキストの以下の部分を引用している。

実際にわれわれは、生きながら、すなわち、実際に存在しながら、すなわち行動しながら映画を作っている。生活の全ては、そのあらゆる行動において、自然で生きた映画である。この点で、その自然的生物学的な

次元において、生活は言語学的に口頭言語と等しい。

したがってわれわれは、生きることで自らを表象しながら他者の表象に立ち会っている。人間世界の現実とは、われわれが俳優であると同時に観客でもあるところの二重表象（*rappresentazione doppia*）にほかならない。いうなればそれは巨大な事件である（Pasolini, 2000, p.216）。

グリーンによれば、パゾリーニは現実そのものを「自然状態の映画」と捉えている。そしてカメラが介入すると、行為という言語は自然状態から、「書かれた」状態へと変化する。パゾリーニはここに、口頭言語が書かれることで使い手がそれを表象として認識することと現実にはカメラを向けることとのアナロジーを見てとる。またパゾリーニは口頭言語が書かれることによって意識されることに、「革命的な重要性」がある確信していた。したがって行為という言語が書かれることも、当然視されてきた社会的実践が意識されることになると思われているのだ。以上のようなパゾリーニのリアリズムは、現実を客観的に写して記録するようなものとはかけ離れている。むしろバザン同様に、自然の知覚では垣間見ることのできない現実と立ち会うようなリアリズムだと言えらる（Greene, p.99）。

パゾリーニのリアリズムの性質は「ポエジーの映画」においても言明されている。彼はまず、映画言語を形成する記号を、効率的で合理化されたシステムではなく夢や記憶に基づいた前文法的で非理性的な「イメージ記号 *im-segni*」と呼ぶ（パゾリーニ、1982、p.265, Pasolini, p.176）⁵⁾。グリーンが述べるように、パゾリーニにとって「詩 *poesia*」とは第一に原始的で非理性的なものであるため、映画言語を詩的にするのはイメージ記号のこのような性質にほかならない（p. 112）。そして近年、ロッセリーニやネオレアリオズモから少なからずインスピレーションを受けたヌーヴェル・ヴァーグを経た作家たちが目指しているのが、ポエジーの映画である。それは、制度化された「語りの約束事 *convenzione narrativa*」によって「情報報知的

informativa」なコミュニケーションを可能する映画において抑圧されてきたイメージ記号の体系を復活させた映画である (p. 271, p.181)。パゾリーニはまた、ポエジーの映画を達成するには、作家が現実から「主観的に」イメージ記号を選びだすべきであることを強調する (同上)。なぜならここで例に挙げる映画作家のヴィジョンは、グリーンのように、『『散文の』映画にはない詩的強度を現実に与える』ものだからである (p. 118)。つまり「ポエジーの映画」は、映画作家が二重表象としての「現実」から非理性的なイメージ記号の体系 (im-segni) のありのままの姿を捉えることで、「映画のコミュニケーション cinematic communication」(p.111) を構成する映画であると言える。

そしてポエジーの映画の中心にあるのが、「自由間接主観表現 *la soggettiva libera indiretta*」という文体上の特徴である。文学作品において自由間接話法とは、まるで直接話法であるかのように間接的に人物の発話を引用する手法である。四方田犬彦は A) 直接話法、B) 間接話法、C) 自由間接話法を、それぞれ以下のように例示する。

- A) 彼はわたしに「お前を愛している」といった。(直接話法)
- B) 彼はわたしに、自分はわたしを愛しているといった。(間接話法)
- C) 彼はわたしにいった。彼はわたしを愛している。(自由間接話法)

(四方田、2022、p. 462)

直接話法において「彼」の発話は、引用符によって囲まれている。間接話法において「彼」の発話は、発言者の立場や時制に合わせて書き表されている。そして自由間接話法において彼の発話は引用符や「いった」という伝達節が落ち、語り手の地の文の中にそのまま人物の発話が挿入されているが、読者はこれが「彼」の発話であることを前後の文脈によって理解することができる。

映画における自由間接話法に相当するのが、「自由間接主観表現」である。パゾリーニは映画における自由間接主観表現を、アントニオーニのほか、ベルナルド・ベルトルッチやゴダールといったネオレアリズモから移行し、後期モダニズムを代表する映画作家を例に説明してゆく。例えばパゾリーニは『赤い砂漠』について、異なるレンズで捉えた同一の対象を連続的にモンタージュしたり、絵画的な構図を作り上げたりすることで、散文性が優位の映画にあっては抑圧されていた世界本来のヴィジョンが立ち上がるという。そしてこれを可能にしているのが、神経症の主人公ジュリアーナ（モニカ・ヴィッティ）である。アントニオーニは作中人物の神経症を「口実 *pretestuale/pretesto*」に、作家としての「気狂いじみた耽美的なヴィジョン」を表現するのである（p. 280, p.189）。以上のことから、自由間接主観表現とは人物の心理を視覚的に模倣することで、作家的であると同時に詩的なヴィジョンを表現する手段であると、ひまず言うことができる。

しかしパゾリーニの自由間接主観表現に関する議論は途中で終わり、最後には批判までされる。ブルジョワである映画作家が作中人物を自らのヴィジョンの達成の口実にするのは、不合理な階級無視（*un interclassismo irrazionalistico*）だというのだ（p. 268, p.195）。多くの論者は自由間接主観表現の真の意義について考えるべく、パゾリーニがポエジーの映画に二重性を想定していることに着目している。彼はベルトルッチとアントニオーニに触れたあと、作家たちが自らのヴィジョンを達成しようとする意欲について以下のように付け加える。

このような、細部についての、なにかんづく、本筋とはあまり関係のないような部分についての異様なまでの固執は、統一的体系としての映画作品との関連から見れば、まぎれもなく逸脱である。それは、もう一つの別の映画を作り出すことへのいざない（*la tentazione a fare un altro film*）なのだ（p.281, p.190）。

映画作家は詩的とされる自らのヴィジョンを達成すべく、イメージ記号を主観的に選び出すことで、現実を書かれたものへと変換する。パゾリーニのリアリズムは、このようにして変換された現実が表現されることで達成されるものであった。その作業は強迫観念的であり、「一種の技術的なスキャンダル」の可能性を孕みながら、観客にもう一つの別の映画を意識させる（p.281, p.190）。そのもう一つの映画こそが、詩的な強度で現実を満たす映画であることは明らかである。すなわち、自由間接主観表現という語りの手法は、多くの論者が強調するように、ある映画ともうひとつの映画といった、異なるもの同士を二重化させる機能のことを指すと考えられる。

フランスの哲学者ジル・ドゥルーズは、パゾリーニの議論を引き継ぎ、自由間接主観表現に新たな定義を与えている。

ひとりの登場人物がスクリーンのなかで行動している。そしてその人物は或る仕方で見えていると想定される。だが同時に、登場人物の視点を思考し、それを反省＝反映し、変換する別の視点から、カメラが彼を見ている（中略）。しかし、カメラは、たんに登場人物と彼の世界とのヴィジョンを提供するわけではない。カメラは別のヴィジョンを強いるのであって、この別のヴィジョンのなかで登場人物のヴィジョンは変換され、反省＝反映されるのである。上記の〔主体の〕二重化こそ、パゾリーニが「自由間接主観的」イメージと呼んでいるものである（ドゥルーズ、2008, p.133）。

すなわちドゥルーズによれば、自由間接主観表現には、視知覚主体である登場人物とカメラの主体を二重化させ、新しいヴィジョンを生み出す機能がある。そして「現実という書かれた言語」における主張を思い出すならば、パゾリーニにとって自由間接主観表現は、ある種のリアリズムを達成させる機能もあったと考えられるのではないだろうか。パゾリーニは自然言語として

の現実世界をカメラで書くことで、現実を別の現実へと変換させようとしているからである。つまり、自由間接主観表現は、見慣れた現実の風景を作家なり人物なりの詩的ヴィジョンを通して変化させ、それを観客に対峙させるための手段であると言えるのではないか。さらにパゾリーニは、自由間接主観表現に頼らないポエジーの映画は、「映画言語がその通常の機能からわが身を解き放ち、『言語それ自体 *linguaggio in se stesso*』として」（p. 284, p.192）前景化され、「カメラを感じさせる *far sentire la macchina*」（p.285, p.193）ことになる」と述べている。観客がカメラの存在を意識するという現象は、モダニズム映画に多く見られる。ここにパゾリーニの独特なリアリズムとモダニズムの弁証法的関係を見出すことができるだろう。

これまで作家と人物の関係性に着目し、アントニオーニ映画におけるリアリズムとモダニズムの止揚のあり方に関する議論を概観してきた。まず、それぞれ異なる世界にいる作家と登場人物が、抽象衝動を通じて繋がり、その交渉関係から人物の心理が描写されることを確認した。そして本節では、ポエジーの映画の議論をリアリズム論とみなすことで、自由間接主観表現がアントニオーニのリアリズムとモダニズムの関係性を考える上で重要な概念となることを示した。次章からは、アントニオーニ映画におけるリアリズムとモダニズムの共存の歴史性について考えてゆきたい。

2-1. Cineguf とアントニオーニ

本章では、これまで確認してきたリアリズムとモダニズムの弁証法的関係性というアントニオーニ映画の特徴の歴史性を考えるべく、Cineguf（チネグフ）というアマチュア・シネクラブを中心としたファシズム期イタリアにおける映画文化を、アンドレア・マリヤーニによる最新の研究をもとに振り返る。

Cineguf とは、イタリア・ファシスト党の主導によって生まれた大学生らによるアマチュア・シネクラブである。1932年、ローマの国立映画実験セ

ンターの教官で映画監督でもあったフランチェスコ・パジネッティが、大学生を中心にファシズム思想の理解を促進させることを目的としたファシスト大学グループ Guf (Gruppi universitari fascisti) に映画部門を設けることを構想したことが、Cineguf の始まりである。その後、1935 年に大衆文化省映画総局長ルイジ・フレッティの指揮のもと、各地の大学に Cineguf が設立された。そこでは外国産映画のオリジナル版の上映や批評、「実験的な」映画製作、コンペティションなどを通して若者の映画教育が進められた (Marco, 2014, p. 59)。

Cineguf は、アントニオーニが青年期の文化的素養を身につけた環境のひとつとして考えられる。もっともそこで実際に映画を作ることはなかったが、彼は Cineguf の発行する雑誌なかで映画批評を展開しただけでなく、学生時代、地元フェラーラにおいて Guf の演劇部門である TeatroGuf で劇団を主宰し、1938 年には Cineguf フェラーラ支部を信任されている。またパジネッティは、アントニオーニにとって義理の兄弟にあたる。アントニオーニは 1942 年に、国立映画学校チェントロの学生であったレティーツィア・バルボーニと結婚した。そしてパジネッティは 1945 年にレティーツィアの姉妹であるロレーダナと結婚している。彼らと妻たち 4 人で同じアパートメントに暮らしていた時期もあったという。アントニオーニは 80 年代にパジネッティのことを、「映画の仕事をしていたすべての人びとにとってシンボルのような存在」であったと振り返っている (Benci, 2012, pp. 28) ⁴⁾。このように、アントニオーニに対する Cineguf とそれを構想したパジネッティの影響はかなり大きいものと想定できる。

従来 Cineguf は、ファシスト党のドキュメンタリー映画専門の公的機関である LUCE と比較されてきた。LUCE (教育映画組合 L'Unione Cinematografica Educativa) は、ファシズム思想の教育・普及のために 1925 年に設立された映画公社であり、「地上のあらゆる人民に理解しうる映像という言葉で訴えかける有効なコミュニケーション手段」としての映画に

強い期待を抱いていたムッソリーニの指揮のもと、ドキュメンタリー映画やニュース映画（Cinegiornale）が大量に製作された（ブルネッタ、2008、p.105）。それに対して Cineguf はプロパガンダから自由で映画表現の芸術性を追求できた場として捉えられてきた。たしかに、Cineguf やその関係者による映画には、LUCE のニュース映画よりはるかに映画表現の芸術性への志向が認められる。しかし近年、ファシズム研究そのものの発展を受け、Cineguf における政治と芸術の切り離せない関係が明らかにされている。本節ではまず、Cineguf の映画人たちが映画の芸術性を追求できるようになった背景を「ファシズム芸術」と関連付けて考える。そのうえで、Cineguf の歴史をファシズムとの共犯関係ではなく、反体制的運動にもつながるような映画技術を探求する場として捉えられると指摘する。

ファシズム芸術とは、ファシズムという新しい時代のイタリアにふさわしい芸術のことである。ファシズム芸術に関する議論は、1926年のペルージャ芸術アカデミーにおけるムッソリーニの演説において、「伝統主義的であると同時に近代的でもある偉大な芸術」としての「われわれの時代の新たな芸術」すなわち「ファシズム芸術」の創造を訴えたことをきっかけに盛んになされた（鯖江、2011、pp.63-64）。その中で、ジュゼッペ・ボッタイという文化政策を担った政治家は、各芸術分野の相互性から「ファシズム芸術」の形を浮かび上がらせようとした。ボッタイはファシズムの時代にふさわしい芸術のあるべき姿を上から指示するのではなく、各領域による議論や実践を通してその可能性が現れることを期待しており、そこに、芸術と政治の並行関係を見出すことができるだろう。鯖江秀樹はボッタイによる文化政策の重要な性質を、身体の比喩を用いるボッタイ本人にならって、以下のように明示している。

芸術と政治のほか、経済、産業、宗教などの他領域は、それぞれが人体の器官のごとく「国家共同体」に適切に配置され、その内部で循環を生

み出す、というのがポツタイの「国家共同体」の基本構想であった。その相互関係性のなかでこそ、芸術はようやく本来的な価値を獲得する。芸術は国家という身体の一部なのである (p. 77)。

つまりポツタイの主導したコーポラティズム的文化政策のもとにあって芸術は、他領域との「相互競合性」(p. 99) の関係を築くことによってファシズム芸術という全体に資すると目されていたのである。この芸術のあり方は、イデオロギーの合意に基づいて芸術を統括する政策と決定的に異なる。そして、組閣後に新たな支配階級を組織化するという彼の修正主義の立場と連続している⁵⁾ という点で、芸術と政治は同じ水準に位置付けられている。すなわち「ファシズム芸術」を目指す文化政策において、芸術性を追求することと政治的役割を果たすことは同義であったと言えるだろう。

そして Cineguf は、「ファシスト芸術」の映画部門を構成していたと考えられる。アンドレア・マリヤーニは一次資料をもとに、Cineguf 映画の美学的指向はファシストの政治的目論見と連動していたと指摘する。Cineguf はミラノやトリノ、ヴェネツィア、ローマ、ナポリなど全国の主要都市にある大学に創設され、各地方の文化や生活に密接に結びついた映画が多く製作された⁷⁾。他方、すでに述べたように、Cineguf の若者たちは、イタリアの映画文化の未来を担う存在として期待されていた。すなわち Cineguf の若い映画制作者たちは、地方の現実に根ざしたドキュメンタリーを作りながら、単なる記録を超えた映画の芸術性を追求していたと言える。マリヤーニはこの二重の目的に、地方の現実に手を加え、ファシズム期の新しいイタリア像を立ち上げようとする体制との密接な関係を見出す。すなわち Cineguf の作り手たちは、それぞれの地元を映画的表现の実験の場とすることで、政治的役割を果たしていたのである (Mariani, 2018, p. 72)。Cineguf が「ファシズム映画」のあり方を模索することで、ファシズム芸術の映画部門を担っていたことは明らかだろう⁷⁾。

たしかにファシズムの価値観を伝えるプロパガンダが理想の映画とされたが、Cinegufの映画が政治的と呼びうる根拠は、専門技術の「運用能力 (competenza)」にもあった (p. 69)。マリヤーニは、Cinegufにおける当時の議論では、専門技術をどのように機能させるかという効用の側面が強調されていると指摘する。その際、ナポリのCinegufで代表を務めたドメニコ・パオレッタによる「実験映画 Cinema sperimentale」というパンフレットを参照し、「実験」ということばの歴史性を明らかにする。このパンフレットには、「実験」ということばは古い意味を失ったと書かれている。古い意味での「実験」とは、現実にも根ざさず、革命に資することのない、芸術のための芸術を追求する実験のことを指すと考えられる。パオレッタはつづけて、実験映画の主眼は、「あらゆる要素の完全な構築にある」と主張する (Paolella, 1937)。マリヤーニが述べるように、ここで強調されているのは、いかに技術を運用するかということだ (p. 70)。「実験」ということばからは自然と知識や技術の自由な応用が想像されるが、それは、革命を目指す政治に資する限りにおいて理解されると言える。すなわち、専門的な技術を生かすことで現実をファシズムにふさわしい形に表現することが、Cinegufの実験映画の作り手に期待されていたのである。そしてCinegufの活動がファシズム芸術の一環であるとすれば、彼らに期待されていたのは技術的専門性を発揮することの政治的効用であったと考えられる。

マリヤーニは、理想的なCinegufの映画としてミラノのCinegufから生まれたルチアーノ・エンメルとエンリコ・グラスによる『隠れ家 *Il covo*』(1941)に言及している (pp.74-pp.82)⁹⁾。本作は、ファシズム思想を宗教的観念と結びつけ、教育・普及を目的としたミラノ神秘主義学校の設立を祝うために製作されたプロパガンダ映画で、当然のようにファシストたちから絶賛された。しかしマリヤーニは、「ファシスト革命の霊的な雰囲気を広める」ために、この企画がいかに多くの専門家—カメラや編集機を扱うことのできるCinegufのスタッフからジオ・ポンティやジョルジョ・デ・キリコといっ

た芸術家まで一を巻き込んでいるかを強調する (p. 79)。実際に本作では、二重露光やモンタージュが活用され、ドイツ表現主義映画を思い出させる。Cinegufの映画人や芸術家の専門性が、政治的意図を達成すべく注入される芸術的手段として最大限に活用されていることがわかる。作り手の間では、ドキュメンタリーがプロパガンダのツールになっていることから、イタリアでは他国と比べて詩的な作品が発展していないという自覚もあったと言われている (Marco, p.86)。体制側がこの映画の前衛性を歓迎したことは、想像に難くない。

しかしマニャーニは、若い実験映画の作り手たちの熱心な芸術的エネルギーは、「ファシズムがもう革命的ではなくなったという不満」も表現できる手段でもあり、ネオレアリズモの基盤になったと付け加えている (p. 72)。Cinegufの若者たちは、映画芸術を追求することで、相反する政治的スタンスにも結びつきうる柔軟性に裏打ちされた、高い技術力を身につけていたのかもしれない。1941年、『チネマ』に寄稿された「ドキュメンタリーのセンス *Senso del documentario*」という記事の中でパジネッティは、イタリアのドキュメンタリーの映画監督は、「芸術の要請」だけを考慮にいれ、真の映画を作ることができる」と主張している (Pasinetti, 1942, p.420)¹⁰⁾。この主張の背景には、1926年から全国の映画館を対象に長編の前座としてドキュメンタリー映画を上映することが義務付けられていたことがある。したがってこの発言は、商業的要請から自由であるという文脈の中から生まれたものではある。とはいうものの、Cinegufを構想した人物がドキュメンタリー映画をつくることに映画芸術の自由な進展の可能性を見出していたことは、注目に値するだろう。以上のことから、Cinegufという実験文化の歴史は、権威主義的なファシズムとの共犯関係ではなく、映画の芸術性を高める技術の探究に重きを置いて振り返ることができる歴史であると考えられる。

2-2. アントニオーニのドキュメンタリー美学

本節ではアントニオーニ自身が残したテキストを参照することで、ドキュメンタリーの美学を確認し、それと Cineguf との関連性を検討してゆく。

アントニオーニは映画監督になる前の30年代から40年代の間、批評家として活動しており、作品評や時評など多くのテキストを残している。以下からは主に、自らの美学を表明したドキュメンタリー論「ドキュメンタリー Documentari」(1937)とポー河をテーマとした映画を撮ることの意義を説くトリートメント「ポー河映画のために Per fare un film sul Fiume Po」(1939)の2を検討してゆく。

「ドキュメンタリー Documentari」でアントニオーニは、ドキュメンタリーを撮影する者は、現実と親密な関係を築かねばならないことを繰り返し強調する。例えば次のように述べている。

ドキュメンタリーとはファンタジーや創造ではなく、極めてリアルな表象、解釈、評価、言明であるため、監督にとっての第一の課題とは、この現実と親密な関係を常に築くことである。ドキュメンタリーにあってあらゆる夢は打ち碎かれる。カメラは現実とのみ戯れる (Antonioni, 1937a, p.67)。

現実と親密な関係を築くことはまさに、Cinegufで共有されてきた美学である。だからこそ、「ポー河映画のために」において、アメリカのドキュメンタリー映画監督パレ・ロレンツのミシシッピ河の映画『河 The River』(1938)の成功を認めつつも、「われわれの思考や感性からは程遠い」として、ポー河に特有の現実を追求することが掲げられている (1939, p.79)。

アントニオーニが「現実 realtà」という言葉を使うとき、それが意味しているのは、観衆たちが普段の生活環境の「予期せぬ秘密 (segreti

insospettati)」が明かされるという意味での「剥き出しの現実 la nuda realtà」である (1937a, p.67)。そしてこの「現実」性を強化するためにアントニオーニは技巧 (l'artificio) を介入させることを厭わない。

このことは、剥き出しの現実 (la nuda realtà) が十分な力を発揮していない場合に技巧 (l'artificio) によってそれを強化しようとする試みを排除しようとするものではない。その意味でパプストはすでにロシアで興味深い実験を行い、完全な成功を取っていた。彼はあるドキュメンタリーとセットのシーンをおり混ぜ、自然の素材のみを使った場合よりもはるかに効果的な調和を達成させた。そしていま、多くの者がパプストに続く (同上)。

上に引用した箇所においてアントニオーニは突然、サイレント期を代表するドイツの映画監督ゲオルク・ヴィルヘルム・パプストに言及する。およそ1年後にアントニオーニはパプストの『マドモワゼル・ドクトゥール』(1936) の作品評「最近のパプスト L'ultimo Pabst」(1937) を書くことになった。それは今まで見てきたアントニオーニのリアリズムを思い出させると同時に、Cineguf の政治性 / 芸術性との関連性も見出すことができる。本作は第一次世界大戦期、ドイツの女性スパイがフランス軍将校と親密な関係を持つという物語である。アントニオーニは本作の観客を惹きつける「不可解なもの」を以下のように賞賛する。

ここにあるのは監督自身が感じたこと、テーマとの関連において真実と想定されることが表現されているということだけだ。しかし雰囲気の不確かであるというわけではない。それどころか、電撃的で陰鬱な空気が漂っているのだ。一見すると静かに見える街角には、倒錯的な何か潜んでいるようだ。殺伐とした雰囲気があらゆるヴィジョンを貫き、あら

ゆるショットから顔を出し、わずかなざわめきにも立ちすくむ観客を引き連れてゆく（Antonioni, 1937b, p.8）。

アントニオーニにとって第一の問題は、この通俗的な題材がいか「芸術の空想性（la fantasiosità dell'arte）」（p.7）に昇華されているのかにあった。これは直後に、「出来事の流れを遅らせ、統一的なリズムを中断させる不可解なもの」と言い換えられているが、会話から物語の環境、登場人物から垣間見られる「倒錯的」で「不可解なもの」を、「この監督はことさら気に入り、いつくしみ、広げたがっていたかのよう」と付け加えている（p.7）。アントニオーニはここで、なんてことのない物語世界にある特定の領域に対する監督の執着に着目している。パズリーニのポエジーの映画における別のもう一つの映画思い出させる。そして、視覚芸術によってしか立ち会うことのできない不可解なものに大衆である観客を立ち合わせられるということが、パプストの芸術家たる所以と考えられていた。このことからアントニオーニにとっての芸術性は、受容の場においても問題となることがわかる。パプストの固執によって観客は芸術家とともに、先の見えない倒錯的で不可解な世界へ迷い込む。このことは、Cinegufの政治的映画における「運用能力」の重視と並行していると考えられる。どちらも観客や社会が映画に接することでその芸術性が規定されるからである。このように、アントニオーニのドキュメンタリー美学は、地元の風景にこだわり、技巧的な介入を厭わずに「剥き出しの現実」を露わにしようとしている点でも、Cinegufという文化環境と関連していると言える。

3-1. 『ポー河の人びと』におけるリアリズムとモダニズムの弁証法的関係

最後に今までの議論を踏まえたうえで『ポー河の人びと』のテキスト分析を試みる。本作に初めて登場する人物は、河を降りながら生活する3人家族である。この3人はナレーションとカメラによって個別に指し示され、一見

すると主人公であるかのようだ。しかしそれ以降は、船が開閉式の橋を越え、母が陸に上がり、薬局に立ち寄り、船に戻り、子に薬を与え、眠りにつくのを見守る様子が河周辺で暮らす人びとの生活の記録の中に点在して紹介される。つまり主人公として特権視されていない。映画研究者レオナルド・クワレージマはこのことを「侵食されている」と表現する (Quaresima, 2012, p.122)。そして、本作の語りの特徴として、個人や共同体に焦点を当てつつも視線は、「ぬくもり」や「参加」といった感情移入の契機を避けていることを挙げる (同上)。また、この家族がナレーションによって呼び掛けられていることや精巧なステージングに着目し、人物たちは現実や自然さとは異なる人工的でパフォーマティブな「架空の舞台 hypothetical stage」に召喚させられていると主張している (同上)。しかしクワレージマは、娘が“Putina”という「少女」をあらわす地元の方言により紹介されている点に「感情的な関与」の瞬間を認めているのにも関わらず、語り全体を貫く視線の中立性を強調してしまう (同上)。アントニオーニ映画のモダニズム再考を踏まえると、ここではむしろ、登場人物の現実らしさとカメラの視線が作り出す抽象的な画面がひとつのフレームに重なっていると、ひとまず読むことができるのではないか。

はじめに言及した自転車に乗った少年が少女と河で逢瀬をするシーンは、先行研究で最も多く取り上げられている。河岸にひとり座る少女を背後から捉えたショット1の前景に、突然自転車が割り込む (ショット1-1)。さらに自転車から降りた少年の背中中の「DEI」の文字は、2人の物語の中に無神経にも侵入してくる (ショット1-3)。少女は振り返り少年に強い眼差しを向ける (ショット1-4)。しかし、カメラは右上にパンし (ショット1-5)、この劇的で制度化された構図と比べると空虚であるというほかないポー河の風景を捉える (1-6)。共感と疎外が入り乱れるこのシーンに関してステイマツキーは「図と地」という分析タームを用い、「図の真ん中にある抽象性」と「空虚における図の可能性」を発見する述べ、アントニオーニのモダニズムの核

を指摘する（Steimatsky, 2008, p.39）。ここでは、一見すると単に抽象的に見える画面の中では、アントニオーニの現実との親密な繋がりに裏打ちされたりアリズムとモダニズムのダイナミックな緊張関係が演じられているのである。

しかしスタイマツキーが問題としているのは、作家のヴィジョンのみである。これまでの議論を踏まえると、本作において画面に抽象性やリアリティを印づけるシステム全体について考えることができるのではないだろうか。言い換えると、このショットの特に後半部を自由間接主観表現と捉えることができなだろうか。ショット 1-4 に関して先述したように、劇的な構図を持っているだけでなく、人物の眼差しが強調されている。先行研究ではさまざまなコノテーションが当てはまるまなざし、何を考えているかわからないまなざしなどと述べられている。いずれにせよこの人物のまなざしは観客を惹きつける力がある。ここで着目したいのは、それにも関わらず観客には彼女の感情が伝わらず、宙吊りになっていることだ。実際に 1-3 から劇的な構図はあまりにも突然作り上げられる。そのため、1-1 がいわゆる待ちのポジションであることが、振り返るとわかる。つまり彼女も一種の「架空の舞台」に召喚されているのかもしれない。そう仮定すると、1-4 以降が厳密な意味での自由間接主観表現であり、1-5 からパンによる画面の抽象化を生み出す主体は二重化され、ポー河の抽象的な画面はそのまま彼女の心理描写の役割も果たしていると捉えられるはずだ。つまり観客は、彼女の目を通して彼女の見る世界を見ると同時に彼女も見る、という事態が起きていると考えられる。



1-1



1-2



1-3



1-4



1-5



1-6

3-2. アシをかき集める農民

本作における抽象衝動と自由間接話法についてより詳しく考えるべく、「はじめに」で触れたもう1つのシーンを取り上げたい。本説では、技巧性の導入を合図に、抽象衝動の主体が二重化し、作家と人物の間に自由間接主観表現的な関係性が生まれることを指摘する。

まず、アシをかき集める農民の中で1人の女性が手を止め、物思いにふけるシーンにはショットとショットの間に、視点の一致のようなものが見られる。便宜上、前景の鎌のカーブが奥の人物をフレーミングしているエスタブリッシングショット (1'1)、同一ショットのパン (1'2)、例の農民の後ろ姿 (1'3) を前半とし、正面のショット (2') と次の河のショット (3') を後半として考えてゆく。ショット3'は視点ショットのように見えるが、断言するのがためられる。ショット1'3で「決して変わらない厳しい生活。通り過ぎゆく輸送船を眺めるものは・・・」というヴォイスオーバーが挿入され、ショット2'で「考えているかもしれない・・・」、その次のショット3'

で「幸せについて、別れについて、旅について、新しい人生について」と続いており、ショット3はヴォイスオーバーで言い表されているここではないどこかへの逃避願望を表象していると捉えるのが自然だろう。実際、ナレーションが不安を感じているのは農民の女性であることを伝えている。しかしこのショットは、河と岸を境に「く」の字が作られ、奥には塔のようなものがまっすぐ伸びているという抽象的なフレーミングを持っている。したがってこれを、実際の風景の中に抽象性を見出してきたアントニオーニのヴィジョンと捉えることもできる。つまりここで問題としているショット3は実際に、物語世界内外の2つの主体が抽象衝動を通して二重化された自由間接主観表現ショットであると言える。そしてその交渉関係の中で農民の女性の心理が描写されていると言える。

またシーンの前半部分をより詳しく確認すると、ここでもまた、クワレージマが「架空の舞台」と呼ぶ場所にこの人物が召喚されていることがわかる。すでに指摘したように、ショット1-1では前景の鎌のカーブが奥の人物をフレーミングする。右へのパンは奥行きを拡張させながら（ショット1-2）例の農民の後ろ姿を最前景に捉え（ショット1-3）、「図と地の緊張関係」が持続される。後景への注意が前景へと突然入れ替わることは、奥行きを強調するリアリスト的な表象モードに対する自省性を示す。そして再フレーミングされる女性は、真っ白の帽子を被り、農民にしては服が全く汚れていない。また、パンの中で彼女がフレームに入ってくるまでに、初め聞こえていた鎌を研ぐ音や他の農民が葦を集める音は画面外で徐々に消えゆく。そしてナレーションによって逃避願望が説明される。以上のことから、この人物も「架空の舞台」に召喚されていると言える¹¹⁾。つまりショット1は、人物を物語世界外の方へと呼び寄せる機能があると考えられる。そうすることで作家と人物の抽象衝動を重ね合わせようとしているからだ。そしてこれらの操作は、一見すると視点の一致が起きているかのようなショットつなぎに向けて行われる（2'-3'）。ここで起きているのは、「芸術の空想性」への昇

華ではないだろうか。ショット3'は今まで見てきた抽象衝動が相互に重なりあうという点から、ある種の自由間接主観表現であると言える。であるならば、このショットで立ち上がる現実に対峙することの観客性が問題となるはずだ。このショットをみる観客は「同一化」というリアリスト的なシステムの中で彼女が見ている風景を見ると同時に、作家によって変形された抽象的な風景を見ることになると言える。つまり観客は、リアリスト的な体制に依拠したまま無媒介的に作家のヴィジョンへのアクセスが可能となる。

最後に、本作における自由間接主観表現的な画面の連鎖と全体主義的な社会編成に内在する両犠牲に共鳴関係を見出す。この農民が物思いにふけるのは、労働中の手を止めることによってである。ムッソリーニが暴力的に独裁政権を樹立して以来、ファシズム体制は活動の自由を抑圧し続けてきた。しかし、社会生活のレベルにおける国民の自律性はある程度保たれていたと言われている。北原は当時存在した事業団の実態を明らかにすることで、ファシズム期イタリアの社会編成のあり方を考えている。例えば全国ドーポラヴォーロ事業団 (L'Opera Nazionale Dopolavoro)¹²⁾ は、労働時間外に国民が反体制運動に講じないよう娯楽や福利厚生といった社会サービスの提供を行うことを目的とした組織である。その運営は多くのボランティアからなる委員会が担っていた。つまり体制と国民の間には、自主的な委員会が存在していたのだ。この間接性からは、Cinegufが、映画芸術の発展による政治参加を理念としていたことが思い出される。北原は厳格にコントロールされている訳ではなかった国民の社会生活に関して、以下のようにまとめている。

ファシズム体制はその規範秩序を社会全体に及ぼしている体制のように見えるけれども、(中略)それはもろもろの境界領域を流動的なものとしているのであり、そこには間隙や矛盾がいくつも含まれている。人々は、体制のそうした間隙や矛盾をぬって生活戦略をたてるのであり、それは日常的な不断の選択、決断、操作といった行為に支えられている

(北原、2002, p.223)。

つまり、ファシズムという全体主義体制の内部では、上からの統制と現場の主体性が混ざり合っていたと言える。農民が労働中に手を止めることをきっかけとし、画面の中で空想性とリアリズムと作家的なヴィジョンが入り混じるという事態は、イタリア・ファシズム体制における社会生活における他律性と自律性の弁証法を表しているのではないだろうか。マリヤーニがCineguf映画はネオリアリズムの基盤にもなったと指摘しているように、本作を反ファシズム的なネオリアリズム映画とみなすこともできる。実際、本作には当初、ラストの洪水のシーンのように、体制にとって都合の悪い残酷なシーンが含まれ、内戦の動乱の中で公開が先延ばしにされた¹³⁾。このように、アントニオーニ映画におけるリアリズムとモダニズムの共存を考えるにあたって『ポー河の人びと』は重要な作品として位置付けることができるだろう。



1'-1



1'-2



1'-3



2'



3'

おわりに

以上、本稿ではアントニオーニ映画のリアリズムとモダニズムの弁証法に関する理論を振り返ったのち、Cineguf というファシズム期イタリアの実験映画文化を概観し、『ポー河の人びと』の分析をした。最後に結論に代えて、本稿で論じてきたことは、いかにアントニオーニの作家論へフィードバックされうるのかを考えたい。

第3章では、抽象衝動と自由間接主観表現という理論を援用し、視知覚主体の二重性を指摘することで、リアリズムとモダニズムの弁証法的関係の具体例を見た。これを出発点に、作家アントニオーニの視線を、歴史的に考えることができるのではないだろうか。より具体的に言えば、作家性を示すアントニオーニのヴィジョンは、デビュー作がそうだったように、「他者」との干渉的な関係のうえに成り立っていると考えられるかもしれない。

例えば『中国 Chun kuo Cina』(1972) に関して映画研究者のホーマイ・キングは、中国共産党とカメラそのものという他者にアントニオーニの視線が侵食されていると主張している (King, 2010, pp.102-111)。本作は5週間という短い期間で常に中国共産党の代表者が撮影隊に同行することという条件の中で撮影が進められた。彼女はポストコロニアル批評の観点から、このような条件下であったからこそ、他者表象における「表層の美学 aesthetic of surface」の可能性を見出すことができると主張する (p. 111)。つまりこのドキュメンタリーに収められた映像は、西洋のカメラによって「発見」されるオリエンタルなイメージである以前に、中国共産党の、世界中の観客／視聴者に対する視覚的メッセージであり、そのことが西洋の監督の表象モードを、秘密の暴露ではなく、日常的な生の偶然性の記録やカメラや眼差しの自省へと方向づけるというのだ。さらに、ピーター・ブルネットは『さすらいの二人』論の中で語り手や登場人物に帰されないこのような視線を、他者の視線として分析している (Brunette, 1998, p.132)。以上のことから、『ポー河の人びと』の分析を通して考えてきた複層的な画面を生み出す視線の主体

に関する問題は、作家の視線と他者の視線の緊張関係をフィルモグラフィーの中から見出すための出発点となるのではないだろうか。

注

- 1) 以下同一文献からの引用は括弧内にページ数のみを記す。
- 2) アントニオーニの監督した『ポー河の人びと』以外で短編ドキュメンタリーは次の6本。『N.U.』（1948）、『L'amorosa menzogna』（1949）、『Superstizione』（1949）、『Sette un canne, un vestito』（1949）、『La funivia del Faloria』（1950）、『La villa dei mostri』（1950）。フィルモグラフィーに関しては、Tassone, Aldo. *I film di Michelangelo Antonioni una poeta della visione*, Gremese Editore, 2002. を参照した。
- 3) チャットマンの引用を元に、訳出を変更させた。
- 4) これらの事実に関しては、齟齬の散見されるアントニオーニ自身の発言から青年期を再構築した Benci, Jacopo. *Identification of a City: Antonioni and Rome, 1940-1962*, in *Antonioni: Centenary Essays*, ed. Laura Rascaroli and John David Rhodes, BFI, 2012, 21-63. を参照。
- 5) 以下引用は右に日本語訳、左に原語を示す。
- 6) ボッタイは、1923年に創刊した機関誌『クリティカ・ファシスタ』にて、すでに役割を果たし終えた行動主義派にとって代わる新しい支配階級を、専門技術を有した人材を組織化することで作り出す必要性を訴える修正主義の論陣を張り、その思想は「国家共同思想 corporativismo」として1927年に成文化された。北原敦『イタリア現代史研究』、岩波書店、2002年、120、121頁。または、鯖江、76頁を参照。
- 7) マリヤーニはたとえば、Cinegufの活動の一環であった若手向けのコンペティションのレポートの中で「Cinegufの映画は必ず「ローカルな」特色を持つべきであり、それぞれの組織が自身の地元の特徴ある存在や出来事を記録することを第一の目的とすべきである」と書かれているのを紹介している。Franco Saponieri, "Film documentari e scientifici ai Littoriali", in *Film*, a. I, n. 32, 3 settembre 1938, 19. また地域社会に根ざした映画制作は資金援助等の協力を受けやすかったと言われている。
- 8) マリヤーニは、トリノのCinegufのメンバーのひとりによって書かれた次の文章を引用している。「ファシスト映画の特性とは何かを定義しようとすることは、本質的に構成的なナショナル・シネマの問題を単なる美学の問題に還元することである。これは、本質的で一般的な問題を、明確に個別的問題に還元することを

意味するだろう。」Luigi Movilia, “Il problema cinematografico nazionale nei convegni di critica cinematografica”, in *Notiziario delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti*, 9 marzo 1935, 4.

- 9) 本作はドキュメンタリー映画のアーカイブサイト「Archivio Luce.com」にて視聴可能。<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000087739/1/la-trincea-mura-via-p-cannobio-35.html>
- 10) パジネッティは映画の歴史がドキュメンタリーから始まったことに触れ、ドキュメンタリーのセンスを磨くことは映画作り全般において重要だと主張している（「ドキュメンタリーのセンスを持つものは映画のセンスを持っている」）。
- 11) さらに先のショットでは、白い馬が川岸を走るさまが葦越しに捉えられている。イタリアの映画研究者ヴィート・ザッガーリオは、ヴィットリオ・デ・シーカの『靴みがき』において、主人公の男の子2人が馬の「ベルサリエーレ」に乗って街を闊歩するシーンに関して、屋外で撮影されているが非現実的な「ヒップグラフィ」が横切り、「おとぎ話が交錯している」と述べている。ネオレアリズモ映画において馬は、現実と空想の境界にある動物と言いうるかもしれない。Zaggario, Vito. *Storia del cinema Italiano. Regie autori e linguaggi dal muto a oggi*, Rubbettino, 2023, 129.
- 12) “Dopolavoro” は直訳すると、労働の後となる。
- 13) 本作のフィルムは内戦の混乱の中でその一部が失われた。再構成し直して公開されたのは1947年のことであった。ドイツ傀儡国家のサロ共和国の領土内で劣悪な環境の中で保管されているのが見つかったと言われている。また、失われたフィルムの中にはラストの洪水シーンに組み込まれるはずだったポー河流域の悲惨な光景を捉えた映像があった。それはLUCEのドキュメンタリーにおいて徹底的に排除された「リアルな」イタリアの光景であったのだろう。そのため、製作過程ではLUCEのドキュメンタリー部門の担当者は苦境に陥ったと言われている。以下のアントニオーニのインタビューを参照。ミケランジェロ・アントニオーニ「映画史は監督の話ではなく、映画で作られています」、『アントニオーニ存在の証明：映画作家が自身を語る』西村安弘訳、フィルムアート社、1990、8、9頁。

文献

Schooner, Karl, and John David Rhodes. “Rethinking Michelangelo Antonioni’s Modernism: A Conversation between Karl Schoonover and John David Rhodes.” University of Minnesota Press Blog AUTHORS, PRESS NEWS, AND

- MORE, October 17, 2012. <https://uminnpressblog.com/2012/10/17/rethinking-michelangelo-antonionis-modernism-a-conversation-between-karl-schoonover-and-john-david-rhodes/>.
- アンドレ・バザン「写真映像の存在論」野崎歓訳、『映画とは何か（上）』野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳、岩波文庫、2015年。
- Bálint, Kovács András. *Screening Modernism European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.
- Chatman, Seymour. *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- ヴィルヘルム・ヴォリンガー、『抽象と感情移入 東洋芸術と西洋芸術』草薙正夫訳、岩波文庫、1953年。
- 『作家主義 [新装改訂版]: 映画の父たちに聞く』奥村昭夫訳、フィルムアート社、2022年、569頁。
- Pasolini, Pier Paolo. "Il Cinema di Poesia." In *Emprismo eretico*, Milano: Garzanti, 2000, 175-196. (塩瀬宏訳、1982、ピエル・パオロ・パゾリーニ「ポエジーとしての映画」岩本憲児・波多野哲郎編『映画理論集成』フィルム・アート社、1982年、263-289頁。)
- "La lingua scritta della realtà." In *Emprismo eretico*, Milano: Garzanti, 2000, 216.
- Greene, Naomi. "Theory: Toward a Poetics of Cinema" in *Pier Paolo Pasolini: cinema as heresy*, 92-126, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- 四方田犬彦、『パゾリーニ』、作品社、2002年。
- ジル・ドゥルーズ、『シネマ1* 運動イメージ』、齋藤範・財津理訳、法政大学出版局、2008年。
- Bertozzi, Marco. *Storia del Cinema Italiano Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia: Marcilio, 2014, 59-95.
- ジャン・ピエロ・ブルネッタ、『イタリア映画入門 1905-2003』、川本英明訳、鳥影社、2008年。
- 鯖江秀樹、『イタリア・ファシズムの芸術政治』、水声社、2011年。
- 北原敦『イタリア現代史研究』、岩波書店、2002年。
- Andrea, Mariani. *Gli anni del Cineguf Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al. Neorealismo*. Milano: Mimesis, 2018.
- Paoletta, Domenico. *Cinema Sperimentale*. Casa Editrice Moderna, 1937.
- Antonioni, Michelangelo. "Per fare un film sul Fiume Po", in *Cinema*, n. 68 25 aprile

- 1939 *in. Sul Cinema* a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinanzzì, Marisilio, 2004.
- 1937a: “Documentari”, in *Corriere Padano*, 21 gennaio, 1937, *in Ibid*, 65-67.
- 1937b: “L’ultimo Pabst”, in *Corriere padano*, 21 ottobre 1937, *in Ibid*, 6-9.
- Pasinetti, Francesco. *Senso del documentario*, Cinema, n.112, 1942, 402.
- Quaresima, Leonardo. “Making Love on the Shore of the River Po: Antonioni’s Documentaries”, in *Antonioni: Centenary Essays*, edited by Laura Rascaroli and John David Rhodes, London: BFI, 2012, 115-132.
- Steimatsky, Noa. *Aerial: Antonioni’s Modernism in Italian Locations Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, University of Minnesota Press, 2008, 1-39.
- Zaggario, Vito. *Storia del cinema Italiano. Regie autori e linguaggi dal muto a oggi*, Rubbettino, 2023.
- ミケランジェロ・アントニオーニ「映画史は監督の話ではなく、映画で作られています」、『アントニオーニ存在の証明：映画作家が自身を語る』西村安弘訳、フィルムアート社、1990、8、9頁。
- King, Homa. *Lost in Translation Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier*, Durham: Duke University Press, 2010.
- Brunette, Peter. *The Film of Michelangelo Antonioni*, Cambridge: Cambridge University. Press, 1998, 132.